

‘Frei lebt, wer sterben kann’.

Die Ästhetisierung ‘großer Gefühle’ in Karen Blixens *Die afrikanische Farm*, ihren Briefen aus Afrika und der Verfilmung *Out of Africa*

Sophie Wenerscheid

Wer vom ‘kalten Norden’ spricht, denkt dabei häufig nicht nur an die geographisch-klimatischen Verhältnisse, sondern oft auch an eine bestimmte Art von emotionaler Zurückhaltung und Kühle. Auch wenn diese Zuordnung auf ein kulturelles Stereotyp verweist, das sich wissenschaftlich nicht verifizieren lässt, ist das Motiv der emotionalen Kühle doch etwas, das sich in auffallend vielen Theaterstücken, Filmen und literarischen Texten aus dem skandinavischen Sprachraum findet. Und zwar nicht nur als Thema, sondern auch als eine ästhetische Kategorie, an der sich wichtige Formfragen entzünden. So macht z.B. der renommierte norwegische Roman- und Theaterautor Jon Fosse, der sich immer wieder mit dem Problem der abgekühlten Emotion beschäftigt hat, darauf aufmerksam, dass für ihn die Spannung zwischen Unterkühlung und Leidenschaft, zwischen zurückgenommenen und gleichzeitig doch ‘ganz großen’ Gefühlen von exzeptioneller formaler und wirkungsästhetischer Bedeutung ist. Fosse pointiert: ‘Meine Stücke brauchen eine ganz präzise Coolness, dann kann eine große Emotionalität entstehen’ (Fosse 2003: 63). Die Spannung von Kühle und Emotionalität findet sich auch in dem Roman, den ich im Folgenden auf die Ästhetisierung großer Gefühle befragen möchte:¹ den autobiographisch

¹ Vorarbeiten zu diesem Aufsatz finden sich in Wenerscheid & Denner (2011).

inspirierten Roman *Die afrikanische Farm* (*Den afrikanske farm*, 1937, Blixen 2007) der dänischen Autorin Karen Blixen, im englischsprachigen Raum auch als Isak Dinesen bekannt. Der Roman erzählt retrospektiv und aus der Perspektive der Ich-Erzählerin ‘Baroness Blixen’ von dem aufregenden und schwierigen Leben, das diese von 1914 bis 1931 auf ihrer Kaffeefarm in Kenia, damals britisches ‘Protektorat’ bzw. ab 1920 Kronkolonie Britisch-Ost-Afrika, verbracht hat, und das sie aufgrund finanzieller Schwierigkeiten aufgeben musste. Dieses Aufgeben-Müssen hat Blixen in ihrem Text als eine Art Todeserfahrung geschildert, die es näher auf ihren emotionalisierenden Gehalt hin zu untersuchen gilt. Zumal in dem Roman nicht nur diese eine eigene Todeserfahrung von Bedeutung ist, sondern der gesamte Text von diversen, zum Teil hoch dramatischen Todesfällen durchzogen ist. Mit Thomas Anz kann und soll insofern gefragt werden, inwieweit der Tod bei Blixen „ein Ereignis mit kaum zu überbietender, sozusagen todsicherer Emotionalisierungskraft ist.“ (Anz 2007)

Da Blixens spezifische Verhandlung von Tod und Emotion vor allem über die stoisch anmutende Haltung des Erzähler-Ichs erreicht wird, möchte ich näher untersuchen, wie Blixen sich im Modus des Erzählens als ‘freies’ und ‘vornehmes’ Subjekt konstituiert. So kann gezeigt werden, dass sich Blixen des Registers der ‘großen Gefühle’ bedient, gerade indem sie aus einer mitleidlos-stoisch wirkenden Unaffektiertheit heraus schreibt. Da diese spannungsvolle Gleichzeitigkeit von großer Geste und programmatischer *Impassibilité* (vgl. Koppenfels 2007) besonders deutlich zu Tage tritt, wenn man den Roman mit den posthum publizierten Briefen aus der Zeit des Afrikaaufenthalts einerseits, und dem 1985 von Sydney Pollack gedrehten Film *Out of Africa* (mit Meryl Streep und Robert Redford in den Hauptrollen) andererseits vergleicht, soll auch dieses Material mit in die Untersuchung einbezogen werden.

Da Blixens Roman außerdem eine interessante Nähe zu Nietzsches Konzept des ‘Pathos der Distanz’ aufweist, ist auch dieses Konzept kurz zu beleuchten, um Blixens spezifische

Verhandlung von Gefühlen genauer zu beschreiben. Blixen kann so in den (modern gebrochenen) Traditionszusammenhang eines tragischen Heroismus eingeordnet werden, ohne dass damit zugleich eine direkte rezeptionshistorische Verbindung zu Nietzsche nachgewiesen werden muss.

Die afrikanische Farm als nicht direkt kommunizierbare Verlusterzählung

Karen Blixen hat ihren autobiographische Roman *Die afrikanische Farm* auf Englisch geschrieben und danach eigenhändig ins Dänische übersetzt. Trotzdem erschien er zuerst auf Dänisch. Und zwar am 6. Oktober 1937 unter dem Titel *Den afrikanske farm*. Kurz darauf wurde er unter dem Titel *Afrikanische Pastorale* (Afrikansk pastoral) in Schweden publiziert, Anfang November unter dem Titel *Out of Africa* in England und im Februar 1938 mit dem gleichen Titel schließlich in den USA (vgl. Juhl 1984).

Das Buch besteht aus fünf Kapiteln, die nur lose den chronologischen Ereignissen von Blixens Afrikaaufenthalt folgen. Kapitel 1, 'Kamante und Lullu', erzählt von Blixens Küchenjungen Kamante und von der Antilope Lullu, Kapitel 2 erzählt hauptsächlich die 'Geschichte eines Schusswaffenunfalls', Kapitel drei stellt verschiedene 'Gäste auf der Farm' vor, Kapitel vier trägt den Titel 'Aus dem Tagebuch eines Emigranten' und das abschließende fünfte Kapitel schließlich heißt und erzählt den 'Abschied von der Farm'. Ohne dass sich das dem Leser an dieser Stelle bereits erschließt, greift Blixen mit dieser Struktur das auf, was sie später im Zusammenhang mit einer erschossenen Löwin als 'Tragödie in fünf Akten' bezeichnen wird. Geschickt und unauffällig rückt Blixen hier ihr eigenes Schicksal mit dem einer toten Löwin zusammen. Diese verdeckte Art das eigene Leben zu dramatisieren, ist kennzeichnend dafür, wie im gesamten Roman mit Gefühlen umgegangen wird. Immer stehen sie in Verbindung mit Abschied, Verlust und Tod – den es zu akzeptieren, ja emphatisch zu bejahen gilt. Blixens Roman gestaltet damit das, was Thomas Anz als typisches 'Erinnerungs-

und Verlustszenario' beschrieben hat. Der Tod, betrachtet in seiner Relation zum Zeitpunkt der Wahrnehmung, tritt nicht als zukünftige Möglichkeit auf (das wäre das 'Bedrohungsszenario'), und auch nicht als in der Gegenwart sich ereignender Vorgang des Sterbens (das wäre das 'Trennungs- und Abschiedsszenario'), sondern als 'vergangenes, irreversibles, nur im Gedächtnis präsent es Ereignis' (Anz 2007: 312).

Dass es sich bei *Die afrikanische Farm* um eine groß angelegte Verlusterzählung handelt, hebt gleich zu Beginn der Erzählung der berühmte erste Satz des Buches hervor: 'Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge' (Jeg havde en farm i Afrika ved foden af bjerget Ngong) (Blixen 2007: 15). Ein Romanauftakt, dem 'sein Ende bereits eingeschrieben' ist (Heitmann 2008: 171). Ein Satz, der eine lange Geschichte kurz zusammenfasst und ohne Markierung emotionaler Anteilnahme das Thema Abschied und Verlust sachlich-nüchtern intoniert. So nüchtern, als wäre der Träger des Gefühls dem Gefühl bereits abgestorben. Der dänische Blixen-Forscher Dag Heede spitzt diesen Befund zu, wenn er erklärt, das Buch sei erzählt 'wie mit einer Stimme aus dem Grab, einer Stimme aus einer verlorenen Zeit und einer verlorenen Welt' (som med en stemme fra graven, en røst fra en tabt tid og en tabt verden) (Heede 2001: 229).

Die Stimme aus dem Grab ist eine sonore und ruhige Stimme, eine Stimme der Erhabenheit. Damit entspricht sie nicht nur der Größe und Qualität des Verlustes, sondern macht den gesamten Text lesbar als einen Text über die Grablegung großer Gefühle. Der Text selbst wird zu einer Art Grab, aber zu einem Grab, das von der Erhabenheit des Todes kündigt (zum Gedanken des Texts als Grab vgl. (Kister 2001)). Denn die verloren gegangene afrikanische Welt ist den Worten der Erzählerin zu Folge eine außergewöhnliche, mit nichts anderem vergleichbare und erhabene Welt. Im Text heißt es apodiktisch: 'Alles in dieser Natur strebte nach Größe, Freiheit und hohem Adel' (Alt i denne Natur stræbte imod Storhed, Frihed og høj Adel (Blixen 2007: 15). In dieser Hoheit spiegelt sich die Erzählerin. Die afrikanische Welt

wird ihr, so heißt es in einer frühen Rezension polemisch, zum ‘Taschenspiegel’ (Haandspejl) (zit.n. Juhl 1984: 115). Zu einem Taschenspiegel allerdings, der mit optischen Tricks arbeitet. Gezeigt wird nur das Große und Erhabene. Alles Kleinliche, Schwache oder Sentimentale wird wegretuschiert.

Am Ende des Romans, wenn das Schicksal der Erzählerin als exzeptionelle Erfahrung des Todes beschrieben wird, wird das besonders deutlich. ‘Diejenigen, die so etwas erlebt haben’, so heißt es hier, ‘können im gewissen Sinne sagen, dass sie durch den Tod gegangen sind’ (De, der har oplevet noget saadant, kan paa en Maade sige, at de har været igennem selve Døden) (Blixen 2007: 315). Wer durch den Tod gegangen ist, dessen Blick hat sich verändert. Er sieht nicht mehr das vermeintlich Unwichtige und Nebensächliche, sondern nur noch das Große.

Das Besondere dieser Erfahrung und der ihr entsprechenden Wahrnehmung der Welt ist der Erzählerin zu Folge nicht kommunizierbar. Da das Erlebte ‘jenseits des menschlichen Verstands oder seiner Vorstellungskraft’ (udenfor Menneskers Forstaaelse eller Fantasi) liegt (Blixen 2007: 315), macht es den Einzelnen zu einem besonderen Einzelnen. Er hebt sich von der Masse ab, mit dem er seine Erfahrungen nicht teilen kann. Er ist vornehmer als sie. Er lebt aus dem von Nietzsche so genannten Pathos der Distanz.

Eintauchen in die Kälte. Zu Nietzsches ‘Pathos der Distanz’

Nietzsches Formel vom Pathos der Distanz ist ein zentraler Aspekt seiner Ethik wie seiner Ästhetik. In seiner frühen, bereits 1872 publizierten Schrift *Über die Geburt der Tragödie* entwickelt er seine ‘Artistenmetaphysik’, der zu Folge sich die Welt nur als ästhetische rechtfertigen lässt, man sie also als ein von einem Künstlergott nach ästhetischen, und nicht nach moralischen Gesichtspunkten gestaltete Welt zu betrachten und gut zu heißen hat (Nietzsche 1988: 47). Davon ausgehend formuliert Nietzsche später seinen machtheoretischen Grundgedanken, dass der ‘höhere Mensch’ parallel zum Künstlergott

eigene Werte setzen kann und muss, und zwar Werte jenseits allen Nützlichkeits- und Sittlichkeitsdenkens, mithin ‘jenseits von Gut und Böse’ – und damit auch jenseits der Wertschätzung durch andere. In der *Genealogie der Moral* nennt Nietzsche das Pathos der Distanz demzufolge in einem Atemzug mit dem Pathos der Vornehmheit (Nietzsche 2002: 259) und der Herrschaft des souveränen Menschen, der sich über die Kleinheit der anderen erhebt (Nietzsche 2002: 293). Weder richtet er sich nach ihnen, noch braucht er ihre Anerkennung. Getrieben vom ‘Pathos der Wahrheit’ bewegt sich der vornehme und freie Mensch weg von der Welt (Nietzsche 1988: 757). Das ‘Pathos der Distanz’, so Volker Gerhardt pointiert, wird ‘zum Kristallisationspunkt aristokratischer Tugenden’ und damit zur ‘Maxime eines jeden außergewöhnlichen Lebens’ (Gerhardt 1988: 6). Was aber für den ‘Artistenmetaphysiker’ gilt, gilt ebenso für das von ihm geschaffene Werk: es ist, so zitiert Nietzsche den Architekten Gottfried Semper, ‘der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten’ entrückt (zit.n. Gerhardt 1988: 6).

Dank des von ihr aufgebauten ‘schönen Scheins’ hilft die Kunst, die Welt erträglich zu machen. Sie bringt auf Abstand, sondert ab, macht vergessen. Die Kunst, so macht Konrad Paul Liessmann auf ein selten beachtetes Detail in Nietzsches Ästhetik aufmerksam, enthält ein ‘lethargisches Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht.’ (Nietzsche 1988: 56, Liessmann 2011: 34). Deshalb fordert sie auch nicht zum gefühligen Mitleiden auf, sondern macht im Gegenteil mitleid- und teilnahmslos. Sie kühlt ab, indem sie den erlebten Schmerz ins Eisbecken der Ästhetisierung taucht.

So beleuchtet, bekommt auch Nietzsches Rede von der Liebe zum Schicksal einen etwas anderen Klang. Nicht als Ausdruck eines ungebrochenen Heroismus ist es zu lesen, sondern als Ergebnis einer Ästhetisierungsstrategie. In *Ecce homo* heißt es über die Schicksalsliebe:

Meine Formel für die Grösse am Menschen ist *amor fati*: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht

bloss ertragen, noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es *lieben*.... (Nietzsche 1988b: 297).

Das ‘Notwendige’ lieben kann man aber nur, wenn man es mit Hilfe der dem Menschen eigenen ästhetisierend-transformierenden Kraft, der von Nietzsche so genannten ‘plastischen Kraft’ (vgl. u.a. Nietzsche 1988c: 18) umgebildet hat und als distanzierter Zuschauer betrachten kann. Das ist nicht das Gleiche wie es zu idealisieren. Etwas idealisieren heißt, es als Teil einer höheren Idee, einer teleologisch geordneten und alles harmonisierenden metaphysischen Größe aufzufassen und als gleichsam göttliche Emanation zu achten. Etwas zu ästhetisieren heißt hingegen, es so auf Abstand zu bringen und in ein bestimmtes Licht zu rücken, dass man es als derart transformiertes genussvoll betrachten kann, es aber in seiner Kontingenz und Disparatheit belässt. Schrecken bleibt Schrecken. Aber er bekommt unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet seinen eigenen ästhetischen Reiz, sein eigenes Recht zugesprochen. Ein tragisches Schicksal wird zu einem tragischen Schicksal in einem Drama. In Nietzsches *amor fati*-Denken geht also nicht einfach darum, das Schicksal heldenhaft, ohne zu zaudern oder zu klagen zu bejahen, sondern es geht darum, es als Teil eines Kunstwerks zu bejahen. Es geht darum, das Dasein ‘am schönsten’ zu leben (Nietzsche 1988a: 757).

Das Schicksal (als ästhetische Kategorie) lieben lernen

In seinem kritischen Aufsatz ‘Nietzsche, Blixen – ohne ein berüchtigtes ‘und’ hat Detlef Brennecke mit polemischer Schärfe gezeigt, dass die in der Blixen-Forschung gerne benutzte Rede von der ‘Nietzsche-Gefolgschaft’ Blixens so nicht haltbar ist. Die wenigen Verweise auf die Person Nietzsche oder auf von Nietzsche geprägte Termini, die sich in Blixens Werk finden, zeugen nicht von einer tiefer gehenden Auseinandersetzung mit Nietzsche und können zum Teil sogar auf andere Quellen zurückgeführt werden (Brennecke 2000). Wenn Brennecke jedoch auch *die* Bezugnahmen Blixens auf Nietzsche diskreditiert, die es nachweislich gibt,

und bemerkt, dass Blixens Verweis auf Nietzsches Konzept des Ja-Sagens deutlich mache, dass ‘sie von der Hermeneutik ihres Stichwortgebers keinen Deut begriffen hat’ (Brennecke 2000: 111) dann trägt er zur sorgfältigen Untersuchung des Beziehungsgeflechts wenig bei. Stattdessen begibt er sich in eine Tradition männlicher Kritiker, die mit Vorliebe den *weiblichen* Lesern Nietzsches Inkompetenz und billige Anverwandlung vorwerfen (vgl. Wengerscheid 2014). Statt dieser Linie zu folgen, möchte ich deshalb von einer *Nähe* zwischen Nietzsche und Blixen sprechen, die sich nicht aus einer konkreten Rezeption ergibt, sondern aus einer Affinität zu bestimmten Modellen des Heroischen, die Nietzsche populär gemacht hat, die es aber bereits vor ihm gab und an die Blixen hier anschließt.

Von einer Nähe zwischen Nietzsches Artistenmetaphysik und dem autobiographisch angeregten Werk Blixens lässt sich meines Erachtens vor allem da sprechen, wo es um die Verhandlung großer, und das heißt hier tragischer Gefühle geht. Wenn Nietzsche in einem Brief aus dem Jahr 1885 erklärt, dass ‘der Zweifel an der Mittheilbarkeit des Herzens’ *vornehm* sei (Nietzsche 1982: 86), dann fungiert die ostentative Zurückgenommenheit als Marker für die Besonderheit der derart zurückgehaltenen Gefühle. Die behauptete Nicht-Mitteilbarkeit wird zum rhetorischen Gestus der Erhabenheit und zum Nachweis ‘großer Gefühle’. Denn nur die Gefühle, die aus einem tragischen Erleben heraus entstehen, entziehen sich Nietzsche zufolge der Entäußerung ins allgemein Zugängliche. So aber wandert das große Gefühl über den Umweg der Verneinung wieder in den Text ein.

In Blixens Afrika-Roman findet sich diese Bewegung in Bezug auf das tragische Erleben, das Blixen geltend macht, wenn es um den Verlust ihrer ökonomisch nicht mehr tragbaren Farm und der damit notwendig gewordenen Rückkehr der Erzählerin nach Europa geht. Der Verlust der Farm wird hier gleichgesetzt mit dem Verlust Afrikas, das die Erzählerin als Teil ihrer selbst beschreibt und dessen Verlust deshalb zum tragischen Selbstverlust zu führen droht. Der Abschied von Afrika, so erklärt Blixen in einem Brief vom 10. April 1931 an ihren

Bruder Thomas Dinesen bedeute für sie den Verlust der ‘vitalen Teile meiner selbst’ (vitale Dele af mig selv) (Blixen 1986, Bd. 2: 222). Eher als dass sie nach Dänemark zurückkehre, so Blixen weiter, werde sie deshalb den Freitod wählen.

In dem Roman wird die Möglichkeit des Freitods nicht diskutiert. Es wird vielmehr gezeigt, wie es der Erzählerin gelungen ist, eine Haltung zu entwickeln, die sie schließlich zu ihrem Schicksal ja sagen lässt. Sie hat die Fähigkeit entwickelt, das Erlebte ästhetisch so zu transformieren, es zu einem Drama in epischer Form zu machen, dass der Schmerz nicht mehr unmittelbar berührt, sondern auf Distanz gebracht wird. Sie hat den Affekt beherrschen gelernt, indem sie ihn vom direkten Erleben abgelöst hat. Sie hat ihn in das Kältebad des Vergessens eingetaucht, gleichsam absterben und als ästhetisches Gebilde wieder auftauchen lassen.

Dass es sich bei dieser Transformation um einen Akt ‘jenseits von Gut und Böse’ handelt, stellt Blixen mit Blick auf ihre Syphiliserkrankung heraus, wenn sie angibt einen Pakt mit Teufel geschlossen zu haben, um schreiben zu können; und dafür auch vor dem eigenen Tod nicht zurückschreckt. Die Liebe zum Schicksal ist also nicht nur eine weltanschauliche, sondern mindestens ebenso sehr auch eine künstlerische Größe. Blixen erklärt: ‘I promised the Devil my soul, and in return he promised me that everything I was going to experience hereafter would be turned into tales’ (zit.n. Thurman 1982: 258).

Dass für die Erzählerin die Akzeptanz des Schicksals nicht Ausgangspunkt ihrer Existenz ist, sondern eine Haltung, zu der sie sich hinarbeiten muss, wird zu Beginn des Romans mehrfach herausgestellt. Und zwar meist mit Blick auf die der Erzählerin bis dahin fremde Lebenshaltung der Afrikaner, die ihr zu Folge aus dem Wissen um die eigene Gefährdung erwächst, als solche aber nicht verneint, sondern im Gegenteil bejaht wird. Weil das Leben ungesichert ist, nehmen die Afrikaner es, wie es kommt.²

² Die umfassende und immer wieder erhitzt geführte Diskussion um Blixens kolonialistische Haltung kann im Rahmen dieses Artikels leider nicht weitergeführt werden. Für einen differenzierten Überblick sei auf

Die Kikuyu sind auf das Unvorhersehbare vorbereitet und an das Unerwartete gewöhnt. Hierin unterscheiden sie sich von den Europäern, die sich gegenüber dem Schicksal am liebsten versichern würden. [...] Er [der Afrikaner – S.W.] begegnet den Wechselfällen des Lebens ruhig und gefasst (Blixen 2007: 31).³

Von einem dieser ‘Wechselfälle’ wird in dem zweiten Kapitel des Romans erzählt. Es trägt den nüchternen Titel ‘Die Geschichte eines Schusswaffenunfalls’ (Et Vaadeskuds Historie) und berichtet von einem schrecklichen Unfall, den einer der afrikanischen Küchenjungen anrichtet, als er im spielerischen Versuch ‘als weißer Mann aufzutreten’ (at optræde som hvid Mand) (Blixen 2007: 83) zwei andere Jungen lebensgefährlich verletzt. Die Erzählerin, die zum Unglücksort geeilt kommt und die schrecklich zugerichteten Jungen sieht, kommentiert: ‘Wenn man plötzlich einem so gräulichen Unglück und Elend gegenübersteht, fällt einem nur eine einzige Lösung ein; eine, die man während der Jagd oder in den Ställen ergreift.

Totschlagen und dem Elend ein Ende machen’ (Naar man pludselig staar overfor en saa grulig Ulykke og Elendighed, kan man kun tænke sig en eneste Udvej, den som man griber til paa Jagtmarkerne og i Staldene: at slaa ihjel med det samme og faa en Ende paa det) (Blixen 2007: 85).

Während die Erzählerin sich zu diesem Zeitpunkt des Erzählens noch von ihrer eigenen spontanen Empfindung distanziert und aus ihrer noch dominanten europäisch-humanistischen Weltanschauung heraus verwirft, wird sie sie wenig später aufgeben und durch die afrikanische Sicht der Dinge ersetzen. Sie bringt die Jungen zu einem afrikanischen Arzt, der sich die Kinder kurz anschaut und dann mit einer grausam anmutenden Gleichmütigkeit

Kjældgaard (2009) verwiesen. Eine fundierte und differenzierte Analyse, die Blixens ambivalente Haltung über das Konzept des ‘kolonialen Begreihns’ aufschlüsselt, bietet außerdem die neue Studie von Stecher (Stecher 2014).

³ ‘Kikuyuerne er indstillet paa det uforudsete og vante til det uventede. Heri adskiller de sig fra Europæerne, som helst vil holde sig assureret imod Skæbnen. [...]. Han tager imod Livets Omskiftelser med stor Ro og Fatning.’

prognostiziert: 'Er ist tot' (Han er død) und 'Er ist lebendig' (Han er levende) (Blixen 2007: 87). Die Erzählerin, die hier noch einmal kurz die europäische Perspektive übernimmt, sich dann aber endgültig von ihr verabschiedet, kommentiert:

Während ich bei ihm war, ärgerte mich seine Art, aber später, als ich an ihn dachte, kam es mir so vor, als ob es, in langen, weißen Kleidern, das Schicksal selbst gewesen sei, das uns da auf der Schwelle des Hauses begegnet war und Leben und Tod gleichmäßig ausgeteilt hatte (Blixen 2007: 87).⁴

Der Arzt bekommt in den Augen der Erzählerin performative Qualitäten. Als verkörpertes Schicksal tritt er auf die Bühne und bestimmt durch das, was er sagt, den Verlauf der Dinge, die es dann als solche zu akzeptieren gilt.

Zur weiteren Einübung in diese theatral hervorgebrachte Ergebung ins Schicksal dienen auch die den Roman prägenden vielen kleinen Szenen des Abschieds. So z.B. in der Erzählung von der Antilope Lullu, die im Haus der Erzählerin aufwächst und überaus zutraulich ist, letztlich aber den wilden Weg der Freiheit wählt. Das mehrfache unbekümmerte Auftauchen und Verschwinden des Tieres, das von der Erzählerin zudem mit einer kleinen Diva verglichen wird, weist deutliche Parallelen zu Bühnenauf- und -abtritten auf. Der Zuschauer lernt in diesem Freudschen 'fort-da-Spiel' das nichts auf ewig Bestand hat, man also frühzeitig lernen muss loszulassen.

Auch die vielen markanten Jagdszenen des Romans intonieren das Thema Abschied und Tod auf ebenso eindringliche wie ästhetisch dramatisierte Weise. In einer dieser Jagdszenen tötet Denys Finch Hatton, der mit der Erzählerin unterwegs ist, zunächst einen imposanten weiblichen Löwen, der gerade eine Giraffe gerissen hat, und dann, wenig später, erschießt die Erzählerin einen ebenso prächtigen männlichen Löwen. Die kunstvoll gebaute Kreuzform

⁴ 'Medens jeg var sammen med ham, foragede hans Væsen mig, men senere, naar jeg tænkte på ham, har det stået for mig, som om det var Skæbnen selv, i lange hvide Klæder, der havde mødt os paa Tærskelen til Huset og havde delt Liv og Død ligeligt ud.'

dieser Szene – erst tötet *er* den *weiblichen* Löwen, dann *sie* den *männlichen* – spiegelt die erotisch aufgeladene Erhabenheit des Todes – eine Aufladung, die sich in Blixens Briefen so nicht findet. Hier werden die beiden geschossenen Löwen als männliche Tiere aufgeführt. Judith Thurman merkt dazu treffend an: ‘Isak Dinesen turns this lion hunt into a love scene in *Out of Africa*, giving it more symmetry than the real event possessed’ (Thurman 1982: 223). Doch nicht nur eine Liebeszene wird im Roman kreiert, sondern auch ein Raum für große Gefühle. Im Text heißt es weiter:

Als der Schuss fiel, sah es für mich aus, als ob er kurz in die Luft sprang und mit geordneten Beinen wieder aufkam. Ich stand mit dem Gewehr in der Hand im Gras und atmete tief durch, überwältigt von dem Gefühl der Macht, welches ein Schuss einem gibt, da man aus weiter Entfernung so stark wird (Blixen 2007: 191).⁵

Kurz darauf vergleicht die Erzählerin die Szenerie mit dem Anblick einer Theaterbühne, und bringt damit sich selbst, aber auch den Leser, in die Position eines Theaterbesuchers, der den Tod als ästhetisches Kunststück genießt. Die Erzählerin umschreibt den Anblick, der sich ihr bietet mit Verweis auf die klassische Tragödie. Wir befinden uns, so erklärt sie uns, im fünften Akt, alle Figuren sind bereits tot:

Die Giraffe wirkte unglaublich groß, streng [...]. Die Löwin lag auf dem Rücken mit einem großen, hochmütigen und triumphierenden Grinsen im Gesicht, sie war eindeutig die *femme fatale* der Tragödie. Der Löwe lag nicht weit von ihr entfernt, warum hatte er auch nichts aus ihrem Schicksal gelernt? (Blixen 2007: 191)⁶

⁵ ‘Idet jeg skød, saa det ud for mig, som om den sprang lige op i Luften og kom ned med samlede Ben. Jeg stod i Græsset med Riflen i Haanden og aandede dybt, gennemglødet af den Følelse af Magtfylde, som et Skud giver En, fordi man her virker saa kraftigt paa lang Afstand.’

⁶ ‘Giraffen saa kæmpemæssig stor ud [...]. Løvinden laa paa Ryggen med et stort, hovmodigt og triumferende Grin paa Ansigtet, hun var tydeligt nok Tragediens *femme fatale*. Løven laa ikke lang fra hende, og hvorvor havde han intet lært af hendes Skæbne?’

Dass das Töten von Löwen in dem Roman als sowohl theatraler wie auch als erotischer Akt dargestellt wird, der mit einer gesicherten Existenz, also einem Leben in den Niederungen des Alltäglichen nicht vereinbar ist, zeigt auch eine zweite Jagdszene. Ausgangspunkt dieser Szene ist das Bekenntnis des auf der Farm tätigen Verwalters Nichols, dass er die auf dem Farmgelände wildernden Löwen nicht schießen will, weil er ein verheirateter Mann sei. Er erklärt: 'Ich bin kein Feigling, aber ich bin ein verheirateter Mann, ich will mein Leben nicht aufs Spiel setzen' (Jeg er ikke nogen Kujon, men jeg er en gift Mand, jeg vil ikke risikere Livet helt hen i Vejret) (Blixen 2007: 192).

Als die Erzählerin Finch-Hatton wenig später auffordert, mit ihr die Löwen zu töten, greift sie genau diese Formulierung auf und erklärt herausfordernd: '[L]ass uns unser Leben riskieren. Denn wenn unser Leben einen Wert hat, dann ist es der, dass es keinen Wert hat. *Frei lebt wer sterben kann*' ([L]ad os gaa hen og risikere Livet helt hen i Vejret. For hvis vort Liv har nogen Værdi, saa er det den, at det ingen Værdi har. *Frei lebt wer sterben kann*) (Blixen 2007: 192f). Mit der Sentenz 'Frei lebt, wer sterben kann' zitiert Blixen einen Vers aus der ehemaligen Schweizer Nationalhymne 'Rufst Du mein Vaterland', in der zum furchtlosen Kriegseinsatz aufgefordert wird. Gleichzeitig aber klingt auch die bekannte Sentenz Nietzsches aus der *Fröhlichen Wissenschaft* an, in dem er ein Loblied auf das kommende männlich-kriegerische Zeitalter und den schweigenden, einsamen und entschlossenen Menschen anstimmt, der das Risiko und den Tod sucht, statt ihn zu fürchten. 'Das Geheimnis, um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuß vom Dasein einzuernten, heißt: *gefährlich leben!* Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere!' (Nietzsche 1988d: 526). Die Verherrlichung des heroischen Augenblicks ist bei Nietzsche ganz deutlich mit einer starken Zivilisationskritik verbunden. Der erwartete neue Mensch, so Nietzsche mit stilisierter Abscheu, könne nicht 'aus dem Sand und Schleim der jetzigen Civilisation und Grosstadt-Bildung' erwachsen (Nietzsche 1988d: 526).

Einen ähnlichen Ton schlägt auch Blixens Vater Wilhelm Dinesen an, der in seinem 1889 veröffentlichten Buch *Jagdbriefe* (Jagtbreve) schreibt: ‘Was wäre, wenn es keine Gefahr gebe? Stell dir vor, unser Gott würde sagen, dass für die nächsten zehn Jahre kein Schiff versinken solle’ (Hvorledes ville det gå, når der ingen fare var? Tænk, om Vorherre sagde, at der i ti år intet skib skulde gå under) (Dinesen 1988: 10). Die Möglichkeit von Katastrophen und Schicksalsschlägen wird zur Bedingung eines guten, weil rausch- und risikobereiten Lebens aufgewertet. Und im Gegenzug wird alles, was die Bejahung der Bedrohung verneint, verworfen. Der Mensch muss frei sein, er darf an dem, was ist, nicht festhalten, erst dann kann er sich bedingungslos auf das Leben, und das heißt hier immer auch den Tod, einlassen. Insofern wird deutlich, weshalb die Erzählerin das Zitat von der Freiheit zum Tode direkt nach der Aussage des verheirateten Nichols in ihren Text einbaut. Frei ist nur, wer bindungslos lebt.

Verkörpert wird eine solche Lebenshaltung nicht nur durch die Erzählerin selber, sondern mehr noch durch die Figur des Denys Finch Hatton, der vorgestellt wird als ein Mann, der dem Nietzscheanischen Ideal des risikobereiten, zivilisationsskeptischen und ungebundenen Mannes sehr nahe kommt. Er hat trotz seiner dortigen Erfolge Großbritannien den Rücken gekehrt, verbringt die Zeit in Afrika als Großwildjäger und erobert als Pilot einer kleinen Propellermaschine den afrikanischen Himmel. Als konsequente Folge dieses Lebensstils stellt die Erzählerin den Tod Finch Hattons dar. Er kommt, ähnlich wie Ikarus, der sich übermütig der Sonne genähert hat, bei einem Flugzeugabsturz ums Leben (vgl. Wheeler 2006) und wird von Blixen mitten in der freien Wildnis beerdigt. Auf dem Hügel seiner Grabstätte in den Ngong-Bergen halten zwei stattliche Löwen Wache (Blixen 2007: 296).

Der Erzählerin wird ein solches ins Mythisch-Heroische transponiertes Ende nicht zu Teil. Ihr Schicksal ist moderner und gebrochener und bedarf deshalb auch einer raffinierteren ästhetisch-theatralen Transformation. Weil die Erzählerin keine umherstreifende Jägerin ist, sondern eine Kaffeeplanterin, hat sie zahlreiche Verbindungen und Verpflichtungen zu

beachten. Sie will die Zukunft ihrer Arbeiter regeln und sie muss sich von jedem Ding, an das sie sich gebunden hat, lossagen. Doch möglich ist ihr das erst, als sie sozusagen in der Natur ins Theater geht und dort 'ein grauenvolles Drama in Miniaturausgabe' (et grufoldt Drama i Miniature-Udgave) (Blixen 2007: 303) beobachtet, in dem ein Hahn einem Chamäleon die Zunge herausreißt. Die Erzählerin bewahrt das Chamäleon vor dem zu erwartenden langsamen Tod, indem sie es totschießt. Damit macht sie sich eine Lebenshaltung zu eigen, die sie zu Beginn der Romanhandlung mit Bezug auf den schwer verletzten afrikanischen Jungen noch von sich gewiesen hatte. Sie weiß jetzt, dass es von Nöten sein kann, einen anderen Menschen oder auch sich selbst totzuschlagen. Der Abschied von Afrika ist damit beschlossen. Nun gilt es nur noch, ihn wortlos, aber gewaltig zu vollziehen.

In einer eindringlich wortkargen Szene nimmt die Erzählerin gemeinsam mit ihrer Vertrauten Ingrid Lindström Abschied von den Dingen. So wie Adam alle Dinge beim Namen nennt und ihnen dadurch Leben und Zukunft gibt, zelebriert Blixen über die wortlose Nennung der Dinge deren Verlust. So zeigt sie z.B. auf die Ochsen, nennt sie ohne sie zu nennen und Ingrid wiederholt genauso wortlos aber bestimmt 'wie die Gemeinde in der Kirche dem Pastor 'Amen' antwortet – 'Ja, die Ochsen'' (som Menigheden i Kirken svarer Præsten 'Amen'. – 'Ja, de Okser'), und nimmt sie in das große 'Klageprotokoll' (klageprotokol) auf (Blixen 2007: 304).

Die Szene ist von großer emotionalisierender Wirkung, gerade weil die Erzählerin ihren Schmerz nicht offen äußert. Man spürt sie als Leserin förmlich ihre Zähne zusammenbeißen und kommt kaum umhin die Anstrengung anzuerkennen, die es sie kostet ihr Schicksal zu bejahen. Die Tränen, die die Erzählerin sich hier wie an zahlreichen anderen Stellen des Romans zu weinen verbietet, müssen andere für sie weinen. In einer der letzten Szenen im Buch trifft die Erzählerin auf ihrer verlassenen Farm eine ihrer afrikanischen Arbeiterinnen:

Nach einem kurzen Augenblick fing sie zu weinen an, die Tränen strömten ihr über das Gesicht. Sie stand da, wie eine Kuh, die vor einem auf der Ebene steht und Wasser lässt.

Weder sie noch ich sagte ein Wort, während wir uns da von Angesicht zu Angesicht gegenüberstanden. Nach ein paar Minuten trennten sich unsere Wege, jeder ging in seine Richtung weiter.⁷

Die Erzählerin wird zum Zuschauer ihres eigenen Schiffbruchs. In den Tränen des Gegenübers leuchtet ihr ihr Schicksal entgegen, das sie in all seiner schmerzhaften Größe bejaht hat. Dem Leser gegenüber zeugt die Erzählerin so von der 'Distanz zum eigenen Selbst und zum Anderen' (Bronfen 1986: 58). Sie steht affektbeherrscht und heroisch über dem, was ihr widerfahren ist. Erinnerung und Affekt wurden getrennt. Es ist gelungen, den Schmerz in ein Schauspiel zu transformieren. In ein Schauspiel allerdings, das zum genussvollen Ertragen der Welt in ästhetischer Perspektive aufruft. Weil wir als Rezipient ebenso sehr teilnehmender wie distanzierter Beobachter sein können, wird es uns eine Lust 'anderer Not bei tobendem Kampfe der Winde / Auf hochwogendem Meer vom fernen Ufer zu schauen' (Lukrez, zit. n. Anz 2007: 324).

Blixens Afrikabriefe

In dem Roman wird die Stoik der Erzählerin, ihre Affektbeherrschtheit und gefühlsmäßige Reglosigkeit nicht als Versteinerung oder Gefühllosigkeit herausgestellt, sondern als Zeichen für die unbeschreibbare Größe des nicht gezeigten Gefühls. Vergleicht man diese Art der Ästhetisierung mit der Darstellung von Gefühlen in den Briefen, die Karen Blixen während ihres Afrikaaufenthalts schrieb, sind deutliche Unterschiede wahrnehmbar. Statt wie im Roman den direkten Ausdruck von Gefühlen zu vermeiden, gewährt Blixen in den Briefen scheinbar einen sehr unmittelbaren Einblick in ihre Empfindungen. Die Briefe wirken authentischer und direkter, gleichsam aus dem Augenblick heraus geschrieben, sind deshalb

⁷ 'Efter et Øjeblikks Forløb begyndte hun at græde, Taarerne strømmede ned over hendes Ansigt. Hun stod som en Ko, der lader Vandet paa Sletten foran En. Ikke et Ord sagde hverken hun eller jeg, mens vi stod der Ansigt til Ansigt, og efter et Par Minutter skiltes vi ad, og gik videre i hver sin Retning.'

aber nicht weniger ästhetisch konstruiert. Nur zielt die Schreibstrategie nicht darauf ab, die tragische Dimension eines großen Verlustes herauszustellen, sondern zunächst einmal geht es darum, die Herrlichkeit der Gegenwart erlebbar zu machen. Nicht aus dem Grab heraus wird also erzählt, sondern aus einem Hier und Jetzt, das als etwas Großartiges vermittelt werden soll. So heißt es exemplarisch in einem der frühen Briefe, die Karen Blixen ihrem Bruder Thomas Dinesen schrieb: 'Ich [...] komme just in diesem Augenblick aus der Tiefe der Herrlichkeit der großen, wilden Natur, aus dem Leben der Urzeit' (Jeg [...] kommer lige ud fra Dybet af den store vilde Naturs Herlighed, fra Urtidens Liv) (Blixen 1986, Bd. 1: 48). Geschildert wird in diesem Brief das ekstatische Erleben bei der Jagd, das 'ein übermenschliches Spektakel' (et overmenneskeligt Spektakel) genannt wird. Beschrieben werden aber auch die vielen unangenehmen, hautnah erlebten Details, wie z.B. die zahlreichen Fliegen, die sich nicht abwehren lassen. Die Intention des Briefes ist es ganz offensichtlich, dem Leser einen möglichst lebendigen und ungeschönten Eindruck zu vermitteln, und so das aufregende Leben in Afrika gegenüber der 'Langeweile der Zivilisation' (Civilisationens Kedsommelighed) hervorzuheben.

Neben den Briefen aus den ersten Jahren, in denen Blixen ein abenteuerliches Bild Afrikas zeichnet, sind es vor allem die Briefe, die sie in der Zeit des drohenden Verlustes der Farm schreibt, die Afrika als eine Welt zeigen, in der die Erzählerin die Erfahrung von Größe gemacht hat. So heißt es in einem Brief, den Karen Blixen am 17. März 1931 an ihre Mutter schrieb, dass Afrika sie die 'Liebe zum Großen' (Kærlighed til det store) (Blixen 1986, Bd. 2: 220) gelehrt und ihr überdies die große Welt zur Poesie geöffnet habe. Der gesamte Brief will als großartiger, lebensvoller Rückblick gelesen werden, der keinen Zweifel an der Richtigkeit des Aufenthalts zulässt.

Angesicht des drohenden Verlustes beschwört Blixen das Leben in Afrika als ein wunderbares. Gerade die schweren Zeiten, so heißt es in einem Brief vom April 1931 an den Bruder, zeigen, 'dass das Leben unendlich reich und in jeder Form schön ist' (at Livet er

uendelig rigt og dejligt paa alle Maader) (Blixen 1986: 222). Das Bedeutungsvolle scheidet sich vom Unbedeutenden, wenn es gelingt aus einer erhöhten, ja, einer erhabenen, und das heißt immer auch vorurteilsfreien Perspektive auf die Dinge zu schauen.

Teil dieser Vorurteilsfreiheit, die sie zwar nicht der Mutter, wohl aber dem Bruder gegenüber kommuniziert, ist für Karen Blixen die Möglichkeit, sich ganz aus dem Leben zurückzuziehen, die Möglichkeit des Freitods also. Angesichts der permanenten Veränderlichkeit der Welt und der Erkenntnis, dass nichts bleibt wie es ist, gerade darin aber das Großartige des Lebens besteht, scheint es Blixen denkbar, selbst mit in den Strom des Vergehens zu steigen. Da sie meint, in der Enge Dänemarks nicht länger frei sein zu können, will sie dem Leben ein vorzeitiges Ende bereiten. Der Tod ist dem bürgerlichen Dasein vorzuziehen. Das implizite Motto des Romans, 'Frei ist, wer sterben kann', klingt insofern bereits in den Briefen an, ist hier aber noch nicht als Ausdruck einer 'plastischen Kraft' zu verstehen, d.h. als Kraft der ästhetischen Transformation.

***Out of Africa* – Große Gefühle im Hollywoodkino**

Der 1985 in die Kinos gekommene Film *Out of Africa* orientiert sich vom erzählerischen Ablauf der Ereignisse nicht so sehr an Blixens episodisch und unchronologisch strukturiertem Roman, sondern an der von Judith Thurman erarbeiteten Biographie Blixens (vgl. Peetz 2008). Doch nicht nur die Reihenfolge der Ereignisse, sondern vor allem auch die Figur Karen Blixen unterscheidet sich in der Biographie und im Film maßgeblich von der Selbstdarstellung im Roman. Präsentierte sich Blixen wie in den vorhergehenden Analysen gezeigt als freies und unabhängiges, erhaben ihr Schicksal akzeptierendes Subjekt, zeigt der Film uns eine verletzte und leidende Frau, die sich zwar immer wieder neu zu einer stoischen Haltung durchringt, diese Haltung aber nicht ihren 'wahren' Gefühlen zu entsprechen scheint. Der Film folgt hier Thurman, die zwischen 'the historical I.D.' und 'the

literary I.D.’ unterscheidet und statt der von Blixen geschaffenen ‘ageless storyteller’-Figur nun wieder die ‘echte’ Blixen als ‘the woman, who suffers’ zum Vorschein bringen und die ‘wahre Erzählung des wahren Lebens’ präsentieren will (Thurman in Songs of Africa 2005).

Wollte man noch einmal auf die oben eingesetzte Spiegelmetapher verweisen, könnte man sagen, dass Thurman und vor allem dann auch Pollacks Film genau das wieder sichtbar machen wollen, was Blixen aus dem Spiegelbild wegretuschiert hat. So erklärt Pollack in einem Audiokommentar zu der DVD-Fassung des Films: ‘What’s beguiling about out of Africa isn’t what she [Blixen – S.W.] wrote on the page but in a way what isn’t on the page.’ Ob nun aber das, was nicht ‘auf den Seiten’ zu finden ist, ‘wahrer’ und emotionalisierender ist, als das, was nicht dort zu sehen ist, ist zweifelhaft. Zumindest, so meine ich, vermittelt es nicht die Art von verneinten bzw. nicht kommunizierbaren und deshalb umso stärker aufleuchtenden ‘großen Gefühlen’.

Eine markante Änderung der Film- gegenüber der Romanhandlung ist der Einbau einer Rahmenhandlung. Während der Roman ausschließlich auf die Zeit in Afrika fokussiert und wir von der Erzählerin zum Zeitpunkt ihres Schreibens nichts zu wissen bekommen, vermittelt uns der Film einen Eindruck von der Erzählerin Karen Blixen, die sich in Auseinandersetzung mit ihren Erinnerungen bemüht, eine lineare Lebensgeschichte aufzuzeichnen. Sie führt uns dafür zurück zu dem Zeitpunkt, an dem der Erzählerstimme zu Folge alles begann, und zeigt uns die junge Karen Dinesen, die gerade von ihrem Geliebten Hans von Blixen-Finecke betrogen wurde und nun beschließt, stattdessen dessen Bruder Bror zu heiraten und mit ihm nach Afrika zu gehen. Zwar erscheint Blixen hier nicht als ohnmächtig leidende Frau, sondern durchaus als kühn und unkonventionell denkend, aber eben doch als Frau, die aufgrund einer unerfüllten Liebe nach einem Ausweg aus ihrem bisherigen Leben sucht.

Diese Bezogenheit Blixens auf ein männliches Gegenüber ist nicht nur für den Filmbeginn wichtig, sondern macht das tragende dramaturgische Element des Films aus. Finch Hatton kommt dabei u.a. die Rolle desjenigen zu, der Blixen zu einer Erzählerin macht. Er fordert sie auf, Geschichten zu erzählen und er schenkt ihr einen Stift um sie aufzuschreiben. Ebenso wichtig ist, dass Blixen durch Finch Hatton die Welt gleichsam von oben sehen lernt. Sie steigt mit ihm in die Propellermaschine und schwebt über den Dingen. Auch wenn der Film hier mit Hilfe pathetischer Musik und effektvoller Flugaufnahmen an die Gefühle der Zuschauer appelliert, stellt sich nicht der im Roman erzeugte Effekt der Erhabenheit ein. Denn zu diesem gehört es, will man der Konzeption Nietzsches folgen, dass man unabhängig von der Wertschätzung anderer ist und Werte ‘jenseits von Gut und Böse’ setzt. Genau das aber leistet Pollacks Blixen nicht. Sie ist zu sehr auf Finch Hatton bezogen, verdankt die ‘großen Gefühle’ zu sehr ihm, als dass man hier von einer Ästhetik des Erhabenen sprechen könnte.

Filme

Kiselyak, C. *A Song of Africa*. 2000.

Pollack, S. *Out of Africa*. 1985.

Literatur

Anz, Th. ‘Tod im Text. Regeln literarischer Emotionalisierung’, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 54 (2007: 3), 306-327.

Blixen, K. *Breve fra Afrika 1914-1931*, hg. v. Frans Lasson, 2 Bde., Bd. 1: *1914-1924* u. Bd. 2: *1925-1931*, Kopenhagen: Gyldendal, 1986.

Blixen, K. *Den afrikanske farm*, in: *Værker*, Bd. 2.. Kopenhagen: Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2007.

Brennecke, D. 'Nietzsche, Blixen – ohne 'ein berüchtigtes 'und''. Vom Missverständnis eines Vorbilds', in: Schirmer, A & Schmidt, R. (red.) *Widersprüche. Zur frühen Nietzsche-Rezeption*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 2000, 102-120.

Bronfen, E. 'Scheherezade sah den Morgen dämmern und schwieg diskret: Zu der Beziehung zwischen Erzählen und Tod in den Geschichten von Isak Dinesen', in: *skandinavistik* 16 (1986), 48-62.

Dinesen, W. Boganis. *Jagtbreve*. Kopenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1988.

Fosse, J. *Ich will kalt und klar sein. Materialien zu 'Winter'*. Schauspielhaus Bochum, 2002.

Gerhardt, V. *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*. Stuttgart: Reclam, 1988.

Heede, D. *Det Umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense: Odense universitetsforlag, 2001.

Heitmann, A. 'Landnahme in Karen Blixens Den afrikanske farm', in: Peetz, H., von Schnurbein, S. & Wechsel, K. (red.) *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt Universität, 2008, 171-191.

Juhl, M.: *Om Den afrikanske Farm. Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen Blixens anden bog. En dokumentation*, in: *Blixeniana* 1984, Andersen, H. & Lasson, F. (red.), Kopenhagen 1984.

Kister, S. *Text als Grab: Sepulkrales Gedenken in der deutschen Literatur um 1800*. Bielefeld: Aisthesis, 2001.

Kjældgaard, L. Horne. 'En af de farligste bøger, der nogen sinde er skrevet om Afrika? Karen Blixen og kolonialismen', in: *Tijdschrift voor skandinavistiek* 30 (2009: 2), 111-135.

Koppenfels, M. von. *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*. München: Fink, 2007.

Liessmann K. P. 'Leidenschaft und Kälte. Über ästhetische Empfindungen und das Pathos der Distanz', in: Wenerscheid, S. (red.) *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*. Münster: LIT-Verlag, 2011, 22-36.

Nietzsche, F. *Briefwechsel, Bd. 3: Briefe Januar 1885 – Dezember 1886*. Berlin: De Gruyter, 1982.

Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*, in: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (red.) *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, Bd. 1. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 1988a.

Nietzsche, F. *Ecce homo*, in: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (red.) *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, Bd. 6. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 1988b.

Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches*, in: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (red.) *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, Bd. 2. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 1988c.

Nietzsche, F. *Die fröhliche Wissenschaft*, in: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (red.) *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, Bd. 3. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 1988d.

Nietzsche, F. *Genealogie der Moral*, in: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (red.) *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, Bd. 5. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 2002.

Peetz, H. 'Erzählen und Erzählungen in Blixen-Filmen', in: Peetz, H., von Schnurbein, S. & Wechsel, K. (red.) *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt Universität, 2008, 77-96.

Stecher, M. T. *The Creative Dialectic in Karen Blixen's Essays. On Gender, Nazi Germany, and Colonial Desire*. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press, 2014.

Thurman, J. *Isak Dinesen: The Life of Karen Blixen*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1982.

Wheeler, S. *Too Close to the Sun. The Audacious Life and Times of Denys Finch Hatton*. New York: Random House, 2006.

Wennerscheid, S & Denner, W. 'Entrückte Gefühle in Karen Blixens Erinnerungsroman *Den afrikanske farm*', in: Wennerscheid, S. (red.) *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*. Münster: LIT-Verlag, 2011, 37-54.

Wennerscheid, S. 'Weiblicher Vitalismus in Skandinavien und Deutschland im Anschluss an Nietzsche', in: Søren R. Fauth u. Gísli Magnusson (red.) *Influx. Der deutsch-skandinavische Kulturaustausch um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, 133-161.